



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Zum Siegesmonument in islamischer Kunst: Schlachtenbild und Trophäen an einem Portal im safawidischen Isfahan, Iran 17. Jahrhundert

Ritter, Markus

Other titles: On monuments of victory in Islamic Art: Battle painting and trophies at a portal in Safavid Isfahan, Iran 17th century

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-47803>

Book Section

Originally published at:

Ritter, Markus (2011). Zum Siegesmonument in islamischer Kunst: Schlachtenbild und Trophäen an einem Portal im safawidischen Isfahan, Iran 17. Jahrhundert. In: Fahlenbock, Michaela; Madersbacher, Lukas; Schneider, Ingo. Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Innsbruck: Studienverlag, 169-186.

Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung

Michaela Fahlenbock
Lukas Madersbacher
Ingo Schneider
(Hrsg.)



Michaela Fahlenbock
Lukas Madersbacher
Ingo Schneider
(Hrsg.)

Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung

Interdisziplinäre Perspektiven

StudienVerlag

Innsbruck
Wien
Bozen

BMWF^a
Bundesministerium für Wirtschaft und Energie



Die Drucklegung wurde freundlicherweise unterstützt durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Wien, die Universität Innsbruck und das Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung Kultur.

© 2011 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlersstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Satz und Umschlag: Stefan Rasberger
Umschlagbild: Ausschnitt aus: Francisco de Zurbarán, Die Verteidigung von Cadix, Madrid, Museo del Prado.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7065-4963-9

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	9
----------------	---

Einführung

Ingo Schneider	
Spielen wir alle nur Theater? Inszenierung als kulturelles Paradigma und anthropologische Kategorie – Eine Einführung	13

Körper

Romedio Schmitz-Esser	
Der tote Körper als Siegesymbol. Der Leichnam des Gegners zwischen Legitimation und „ <i>damnatio memoriae</i> “	23
Anna Bergmann	
Medizinische Inszenierungen des Sieges über den Tod. Das Anatomische Theater und die Werbung um Organspende	31
Elisabeth Dietrich-Daum / Maria Heidegger	
„Irrenbefreiung“ oder die historische Inszenierung eines Sieges in der Psychiatrie	45
Wolfgang Weber	
Sieg und Niederlage in der austrofaschistischen Körperkultur	57

Natur

Martin Lang	
Sieg und Nicht-Sieg in altorientalischen Streitgedichten	69
Gundula Schwinghammer	
Die Jagd als Sieg über die Natur	79

Christian Rohr	
Ein ungleicher Kampf? Sieg und Niederlage gegen Naturgewalten im Spätmittelalter und am Beginn der Neuzeit	91

Martin Scharfe	
Das Erschrecken des Siegers. Anmerkungen zu frühen Bergbesteigungen	101

Symbolische Repräsentationen

Gerhard Schick	
<i>Ara Pacis Augustae</i> , <i>Ianus Quirinus</i> und die Obelisk in <i>Campo Martio</i> und in <i>Circo Maximo</i> . Die Inszenierung der <i>Pax Augusta</i> im Stadtbild Roms	117

Lukas Madersbacher	
Der Reichsapfel. Genese und Bedeutungswandel eines Siegesymbols	129

Veronika Sandbichler	
Bilder des Triumphs im höfischen Fest der Habsburger des 16. Jahrhunderts	143

Zoran Terzic	
Die Axt. Zur politischen Phänomenologie von Sieg und Niederlage	157

Medien der Inszenierung

Erik van Dongen	
Propaganda im frühen Perserreich (ca. 550–500 v. Chr.)	173

Markus Ritter	
Zum ‚Siegesmonument‘ in islamischer Kunst. Schlachtenbild und Trophäen an einem Portal im safawidischen Isfahan, Iran 17. Jahrhundert	181

Matthias Pfaffenbichler	
Das Schlachtenbild als Medium der Siegespropaganda	199

Barbara Karl	
Die osmanischen Fahnen von Santo Stefano in Pisa als Propagandawerkzeuge der Medici	211

Macht und Herrschaft

Josef Wiesehöfer	
Inszenierungen von Sieg im sasanidischen Iran	225

Johannes Wienand	
Der blutbefleckte Kaiser. Constantin und die martialische Inszenierung eines prekären Sieges	237

Johannes Gießauf	
Wenn Barbaren triumphieren. Siege reiternomadischer Heere im Spiegel der Besiegten	255

Rainer Muraucr	
Innocenz III. und der Vierte Kreuzzug – Sieg oder Niederlage?	267

Instrumentalisierungen

Walter Kuntner / Sandra Heinsch / Wilfrid Allinger-Csollich	
Nebukadnezar II., Xerxes, Alexander der Große und der Stufenturm von Babylon	279

Elena Taddei	
Die Inszenierung der „Bekehrung“ von Renata von Frankreich-Este als Sieg über die Häresie	287

Heinz Noflatscher	
Der Alexandermythos im Haus Burgund-Habsburg	295

Friedrich Pöhl	
Inszenierungen des Sieges in der amerikanischen Anthropologie des 19. und 20. Jahrhunderts	307

Hermann J. W. Kuprian	
Inszenierungen / Visionen von „Sieg“ am Beispiel des Ersten Weltkriegs in Österreich(-Ungarn). Eine Forschungsskizze	319

Werner Suppanz	
„Der alte, streibar‘ Ostmarkgeist“. Inszenierungen der Bewährung „österreichischen Wesens“ im Austrofaschismus	331

Abbildungsnachweis	343
---------------------------	-----

Auf Grund der angeführten Beispiele dürfte sich vielleicht Folgendes schließen lassen: Die persische Propaganda war – zumindest in dieser Periode – an erster Stelle nur auf das lokale Publikum abgestimmt. In Babylonien und Ägypten ist klar, dass Kyros und Kambyzes eifrig versucht haben in der lokalen Tradition als Könige akzeptiert zu werden. Das Alte Testament zeigt Ähnliches: Kyros gestattete den Juden heim zu kehren und ihren Tempel in Jerusalem wiederaufzubauen. Dieser Umstand spiegelt sich in dem günstigen Bericht, der jenem des babylonischen Kyroszylinders sehr nahe ist.

Die griechischen Quellen lassen sich ohne Probleme mit dieser These übereinstimmen. Da ihre Verfasser, genau wie ihre Zuhörer und Leser, nicht zum lokalen Publikum gehörten, dürften sie die Geschichte nur indirekt vernommen, und ungehindert ihrem eigenen Publikum angepasst haben, wobei der Status der Perser als ‚orientalische‘ Macht sowie als Erzfeinde der Griechen wichtige Faktoren gewesen sein dürften. Sonderfälle sind Lydien, dessen Geschichte den Griechen schon in einer Version, die vom lydischen Großreich ausging, bekannt war, und Zentralasien, das die Griechen aus Nichtwissen nicht interessierte. Herodot sollte bei seiner ägyptischen Geschichte wahrscheinlich vor allem als von seinen Quellen abhängig gesehen werden (zufällig die anti-persischen Priester). Dies gilt auch für die Juden, die die Einnahme Babylons zu einem Teil ihrer religions-politischen Version der Weltgeschichte machten. Jedoch standen ihnen dafür natürlich direktere Quellen zur Verfügung.

Im Fall der Behistūn-Inschrift sieht es anders aus. Während sonst Reaktionen auf die Propaganda und unterschiedliche Interessen für die Entstehung abweichender Varianten sorgten, zeigt sich hier in der Übernahme der Hauptelemente des Textes durch griechische Autoren, dass es Dareios gelungen ist, Versionen, die ihn negativ darstellten, völlig auszublenden – ein wahrer Sieg der Inszenierung. Zumal richteten sich – im Unterschied zu den anderen Überlieferungen – die Perser nur mit diesem Text an das ganze Volk. Das grundlegende Motiv aber ist dasselbe: Der Wunsch, nicht als Thronräuber gesehen zu werden, sondern als legitimer Herrscher, der in Übereinstimmung mit den alten Traditionen handelt und das Volk begünstigt.

Regierungsjahre der erwähnten persischen Könige

Kyros II.:	559–530 v. Chr.
Kambyzes II.:	530–522 v. Chr.
(Bardiya:	522 v. Chr.)
Dareios I.:	522–486 v. Chr.

MARKUS RITTER

Zum ‚Siegesmonument‘ in islamischer Kunst

Schlachtenbild und Trophäen an einem Portal im safawidischen Isfahan, Iran 17. Jahrhundert

Die Kategorie des Siegesmonumentes wirft in mittelalterlicher islamischer Kunst Definitionsfragen auf. Der Beitrag bezieht sie auf das 16.–17. Jahrhundert und den Portalbau an der Nordseite des Königsplatzes in Isfahan, Residenzstadt der über Iran herrschenden Safawidendynastie (1501–1735). Mit dem monumentalen Wandbild einer Schlacht und mit Beutestücken setzte er das Thema des Sieges an einem auch öffentlichen Ort in Szene. Das Schlachtenbild ist mit flankierenden Bildern einer herrscherlichen Jagd und eines Festes eines der wenigen erhaltenen Ensembles figürlicher Wandmalerei des 17. Jahrhunderts in Iran, der Forschung aber nahezu unbekannt. Im Mittelpunkt stehen hier die Bildrhetorik in der Darstellung des Sieges, der Sieger und Besiegten mit der Frage nach dem historischen Ereignis und Medien seiner Inszenierung. Die Schlussfolgerung sucht unter Einbeziehung der Beutestücke das Portal als Monument und als zeitgenössische oder rückblickende Inszenierung zu verstehen.¹

1. Sieg, Trophäe und Tatenbericht in der islamischen Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Iran

Die mittelalterliche Kunst islamischer Herrschaft in Westasien kannte nach geltender Ansicht keine Siegesmonumente, die wie Denkmäler antiker und spätantiker Zeit die Leistung des siegreichen Herrschers als individuelle Person feierten. In

Für Unterstützung in Isfahan danke ich Muhsin Gāwārī von der Denkmalbehörde Sāzmān-i Mirās-i Farhangī. Eine erste Version des Referates basierend auf den Abschnitten 2 und 3.a habe ich auf dem 1. Kolloquium der Ernst Herzfeld-Gesellschaft, Bamberg 1.–2.7.2005 vorgetragen. Die Wandbilder sind Gegenstand eines Projektes zum Herrscherbild in der Wandmalerei Irans.

¹ Die westliche Forschung hat die Wandmalereien des Portals seit dem Hinweis von E. GRUBE, Wall Painting in the Seventeenth Century Monuments of Isfahan, in: *Iranian Studies* 7/3–4 (1974), S. 511–542, hier S. 513–514, S. 519, nicht behandelt. Zur Anlage des Portalbaus, der Chronologie und der Funktion als herrscherlicher Ort: M. RITTER, Das königliche Portal und die Nordseite des Maidāns von Schah Abbās I. im safawidischen Isfahān, in: M. RITTER/R. KAUF/B. HOFFMANN (Hg.), *Iran und iranisch geprägte Kulturen*, Wiesbaden 2008 (Beiträge zur Iranistik 27), S. 357–376, Taf. 3b–5. Zum Festbild siehe in: M. RITTER, *Malerei im safawidischen Iran (1501–1722) und europäische Bilder / Painting in Safavid Iran (1501–1722) and European Pictures*, in: P. NOEVER (Hg.), *Global:Lab – Kunst als Botschaft: Asien und Europa / Art as a Message: Asia and Europe; 1500–1700* (Museum für Angewandte Kunst Wien, Katalog zur Ausstellung 3.6.–27.9.2009), Ostfildern 2009, S. 270–273.

Darstellungen der Buchillustration und der Wandmalerei wäre dieser vielmehr ein ideeller Typus in einem narrativen Kontext, kein Bild zur Erinnerung an die Person oder ein Ereignis.²

Der Gedanke eines Siegesmonumentes war im persischsprachigen Kulturraum allerdings in Türmen mit Körpertrophäen präsent, die die Überwindung von Gegnern und Tieren annoncierten. Bekannt sind die Schädelmonumente, die der aus dem heutigen Usbekistan nach Westen vordringende Eroberer Timur (Tamerlan, reg. 1370–1405) auf Feldzügen aus Köpfen der Gegner als drastisches Mittel der Abschreckung und der psychologischen Kriegsführung errichten ließ.³ Weniger bekannt ist, dass es sie auch später gab. Schädeltürme wie der, den ein safawidischer General 986/1578 bei Mašhad nach einem Kampf gegen Usbeken auf dem Schlachtfeld (*maidān*) errichtete, kündeten vom Sieg. Sie wurden wie jene Timurs mit dem Wort *manāra* (Minarett) bezeichnet, das auch andere Türme als die einer Moschee (Abb. 5) meinen konnte.⁴ Safawidische Miniaturen des 16. Jahrhunderts zu Timurs Biographie „Buch des siegreichen Triumphes (*Zafarnāma*)“ von Šaraf ad-Dīn ‘Alī Yazdī imaginierten Schädelmonumente wie jenes bei Herat 1383 als grausig-fantastischen, aus Köpfen gemauerten schlanken Minaretturm mit Umgang und Spitze (Abb. 3).⁵ Analoge Monumente sind die aus dem 16. Jahrhundert im safawidischen Iran und Mogulindien überlieferten Jagdtürme, in denen die Schädel und Hörner erlegter Wildtiere vermauert waren. Sie entstanden im Anschluss an ausgedehnte herrscherliche Jagden und führten mit den Trophäen Mut und Können des Herrschers als Jäger vor (Abb. 4).⁶

2 T. LEISTEN, Mashhad al-Nasr: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art, in: Muqarnas 13 (1996), S. 7–26.

3 H. R. RÖMER, Persien auf dem Weg in die Neuzeit: Iranische Geschichte von 1350–1750 (Beiruter Texte und Studien 40), Beirut 1989, S. 71–73.

4 QĀŽI AḤMAD AL-QUMMĪ/ḤULĀSAT AT-TAWĀRIḤ/IḤSĀN IŠRĀQĪ (Hg.), 2 Bde., Teheran 1980–84 (Intiṣārāt-i Dānišgāh-i Tihārān 1771), I, S. 675: „az sarhā-i Uzbakān dar miyān-i maidān manāra sālt (aus den Köpfen der Usbeken baute er inmitten des Schlachtfeldes ein Manāra/Minarett)“. Der nach Spanien emigrierte safawidische Hofmann Uruč Baig (1560–1604), G. LE STRANGE (Hg., Übers.), Don Juan of Persia: a Shi‘ah Catholic, London 1926, S. 42, berichtete von einem Turm bei Ganḡa, „built up, from foundation to summit, with the skulls of Turks, and the number must exceed 50.000 heads. These are set in mortar among the stones of the tower, a monstrous sight.“

5 München, Staatliches Museum für Völkerkunde, Inv. 77–11–294 (datiert 953/1546): H.-C. GRAF VON BOTHMER, Die islamischen Miniaturen der Sammlung Preetorius, München 1982, S. 58–59, Farbtaf. 3; die Textzeile über dem Bild kommentiert: „az sarhā-i kuštāgān manārahā sāltand (aus den Köpfen der Getöteten bauten sie Manāras/Minarette)“. London, British Library, Add. 7635 (dat. 929/1523), fol. 326r: L. ULUÇ, Turkman governors, Shiraz artisans, and Ottoman collectors: Sixteenth century Shiraz manuscripts, Istanbul 2006 (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1116), fig. 88. London, British Library, Or. 1359 (dat. 959/1552), fol. 389v: N. TITLEY, Miniatures from Persian Manuscripts: a catalogue and subject index of paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum, London 1977, pl. 40.

6 Ein Beispiel in der safawidischen Residenzstadt Isfahan wurde von europäischen Reisenden überliefert. Der „Kalla Manār (Schädelturm)“ oder „Hörnerturm“ genannte Bau soll auf Schah Ismā‘īl I. (reg. 1501–1524) oder Tahmāsp I. (1524–1576) zurückgehen, an seinem Fuß später ein Lieblingssperd von Abbās I. (1587–1629) begraben worden sein: J. CHARDIN, Voyages en Perse et autres lieux de l’Orient, Amsterdam 1735, S. 64, pl. 41. Ein ähnlicher Turm wurde beim nordwestiranischen Huy beobachtet: R. HILLENBRAND, Safavid Architecture, in: P. JACKSON/L. LOCKHART (Hg.), The Cambridge History of Iran, VI, The Timurid and Safavid Periods, S. 759–842, hier S. 768. In Indien hat sich von mehreren bekannten Beispielen das Hiran Minar in der nordindischen Residenzstadt Fatehpur Sikri (um 1571–1585) erhalten: E. KOCH, Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526–1858), München 1991, S. 67, fig. 64, 40.

Die inhaltliche Bestimmung solcher Türme des 16. Jahrhunderts und die Frage wie weit sie einer Tradition folgten⁷ oder als ‚Monument‘ eine Neuerung repräsentierten, bleiben zu klären. Sie erinnerten an ein Ereignis und die damit verbundene Person des Feldherren und Herrschers. Doch war dieser individuelle Bezug nicht explizit durch visuelle Elemente oder eine Inschrift, sondern durch die Überlieferung gegeben, also kein fester Bestandteil der Inszenierung. Interessant ist die Verbindung mit einem *maidān*, hier das Wort für (Schlacht)Feld, in anderem Zusammenhang für einen innerstädtischen Platz wie am Portalbau in Isfahan.

Andere Medien als die Architektur lassen sich unter einem funktionalen Begriff des Monuments betrachten. Die panegyrische Chronik der Taten eines Herrschers, vor allem militärischer Leistungen, ist ein typisches Genre der blühenden Buchkultur im islamischen Westasien. Solche Werke konnten als repräsentative Prunkstücke aufwendig illustriert sein und zeigten Bilder siegreicher Schlachten (Abb. 6).

Anders als das illustrierte Buch, das nur eine Person betrachten konnte, wandten sich monumentale Wandmalereien an ein zahlreiches Publikum. Von ihnen ist vor dem 17. Jahrhundert nahezu nichts erhalten. Nach der literarischen Überlieferung hatten sie im Palastbau eine erhebliche Bedeutung.⁸ So waren die Wandmalereien der Paläste Timurs berühmt dafür, alle Ereignisse der Eroberungen und des Hoflebens darzustellen. Der kritische Beobachter Ibn ‘Arabšāh (st. 1450) erklärte: „Er beabsichtigte, dass auch alle, die seine Angelegenheiten nicht kannten, sie sehen sollten, als seien sie dabei.“ Solche Wandbilder wären als visuelle *res gestae* des Herrschers und Auftraggebers zu verstehen gewesen. Wie weit sie als Tatenbericht individuelle, konkrete Ereignisse inszenierten oder Stereotypen eines bildlichen Herrscherlobes waren, ist ungewiss.⁹

2. Das Portal am Königsplatz in Isfahan: Ort der Inszenierung

Der knapp 18 m hohe zweigeschossige Portalbau mit Seitenflügeln und einem Vorhof an der Nordseite des Königsplatzes in Isfahan (Abb. 7) war Bestandteil der herrscherlichen Repräsentation dieses Ortes. Der Safawidenschah Abbās I. (reg. 1587–1629) hatte bald nach Herrschaftsantritt parallel zu politischen, militärischen und wirtschaftlichen Reformen den Hauptsitz des Hofes aus dem Norden in die Mitte Zentralirans nach Isfahan verlegen lassen. Südlich der mittelalterlichen Stadt ließ er ein neues Palast- und Gartenviertel anlegen. Vor dem Palast entstand der 524 m × 159 m große von Arkaden umringte „Platz des Schmuckes der Welt

7 Die Anfang des 20. Jahrhundert entwickelte Annahme, die im 11. Jahrhundert in Ostiran, Afghanistan und Nordindien erscheinenden Minarette seien als ‚Siegesmal‘ zu deuten – mit Verweis auf antike bis spätantike indische ‚Siegessäulen‘ besonders E. DIEZ, Persien: Islamische Baukunst in Churāsān, Hagen 1923, S. 55–60 – wird von Leisten 1996 und von J. BLOOM, Minaret: Symbol of Islam, Oxford 1989 (Oxford Studies in Islamic Art 8), S. 170–174 abgelehnt. BOTHMER, Die islamischen Miniaturen, S. 58 verweist auf literarische Überlieferungen spätantiker iranische Vorläufer der Schädelmonumente.

8 T. ARNOLD, Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture, Oxford 1928 (New York 1965), S. 26–31.

9 T. W. LENTZ, Dynastic Imagery in Early Timurid Wall Painting, in: Muqarnas 10 (1993), S. 253–265, hier S. 262–263.

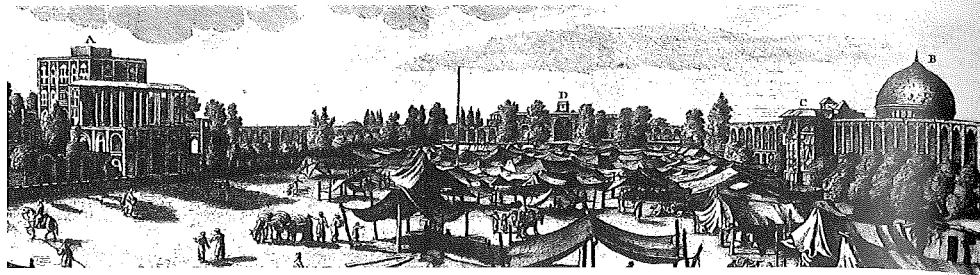


Abb. 1: Isfahan, Königsplatz (Maidān-i Naqš-i Ġāhān), Ansicht um 1704. A: Portal des Palastes Āli Qāpū, B: Kuppelmoschee Lutfullāh, D: Nordseite, Portalbau am Basar (C. Le Brun, *Voyages par la Moscovie, en Perse, et aux Indes orientales*, 2 Bde., Amsterdam 1718, I, pl. 76, Ausschnitt)

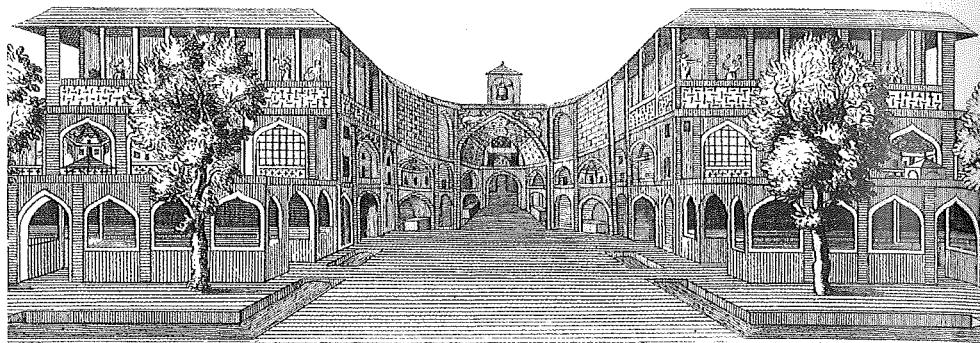


Abb. 2: Isfahan, Königsplatz, Nordseite, Portalbau und Vorhof am Basar, Ansicht um 1670 (Chardin 1735, II, pl. 37, Ausschnitt). Die Holzgalerien auf den Seitenflügeln, der Dachreiter mit Glocke und eine hier nicht erkennbare Uhr an der Rückwand der Portalnische existieren nicht mehr.

(Maidān-i Naqš-i Ġāhān)“, um den sich die wichtigsten weiteren Neubauten gruppierten (Abb. 1): gegenüber an der östlichen Längsseite eine Kuppelmoschee; an der südlichen Schmalseite eine monumentale Hofmoschee, die zugleich als Madrasa eine Lehrinstitution war, an der Nordseite der Basar. Der Platz war Ort herrscherlicher Selbstdarstellung, an dem Feste veranstaltet wurden und Gesandtschaften einzogen, und mit Läden in den Arkaden ein Schaufenster der königlichen Werkstätten und ein allgemein zugänglicher Markt.¹⁰

Der Portalbau fungierte als Tor zum königlichen Basar dahinter, war aber vor allem der einzige monumental gefasste Zugang zum Platz und damit zum Palastbezirk. Am Vorhof mündete nicht nur das Basartor, sondern auch der von der Stadt durch die Arkaden laufende Zugang. Der herrscherliche Bedeutungsgehalt wurde ursprünglich dadurch unterstrichen, dass die Seitenflügel ein drittes Geschoss mit Holzgalerien hatten, in denen die königliche Musikkapelle spielte, die im

Zeremoniell eines der Insignien des Herrschers war und im Feld eine militärische Funktion hatte (Abb. 2).¹¹

In der Lage am Platz bot das Portal einen inszenatorischen Rahmen für die Anbringung der Wandbilder und Beutestücke. Diese Siegesthematik war aber nicht von Beginn an geplant, sondern eine Erweiterung der Bedeutung. Das zeigt die Untersuchung baulicher Hinweise in Verbindung mit schriftlichen und bildlichen Quellen.¹²

1) Portal und Basar dürften in den Jahren begonnen worden sein, in denen die Platzanlage nach geltender Meinung 999–1000/1590–1591 gegründet und 1011–1012/1602–1603 in den Arkaden umgebaut wurde.¹³

2) Kurz nach 1622 wurden an der oberen Rückwand der Portalnische eine große mechanische Uhr und auf dem Dach eine Glocke installiert (Abb. 2). Diese nicht erhaltenen, aber aus Beschreibungen zu belegenden Objekte waren europäischer Herkunft. Sie kamen als Beute aus der Eroberung des portugiesischen Handelsstützpunktes der Insel Hormuz im Persischen Golf, die den Safawiden mit Unterstützung von Schiffen der britischen East India Company 1622 gelang. Dazu gehörten Kanonen, die vor dem Portalbau des Palastes, Āli Qāpū an der Westseite des Platzes aufgestellt wurden. Die Uhr wird erstmals um 1624 am Portal erwähnt und muss mit der Glocke unter Schah Ābbās I. angebracht worden sein.¹⁴

3) Für die Wandbilder mussten bauliche Veränderungen vorgenommen werden. In der Rückwand der Portalnische wurden drei Bogenfenster zugesetzt. Erst auf dieser vergrößerten Wandfläche entstand das Schlachtenbild (Abb. 9–10). Das muss nach 1598 geschehen sein, dem Jahr der Schlacht, die im Bild zu identifizieren ist. Anzunehmen ist, dass die Bilder der Jagd (Abb. 8) und des Festes¹⁵ auf den beiden Seitenwänden zur selben Zeit entstanden. Erwähnt wird das Schlachtenbild ab 1666, was offen lässt, wann es nach 1598 angebracht wurde – unter Ābbās I. oder einem Nachfolger.¹⁶ Eine nähere stilistische Datierung ist wegen späterer und jüngster Renovierungen schwierig und soll hier nicht erörtert werden.

11 Ebd., S. 373–376, Abb. 2–4. Ann K. S. Lambton, Nakkāra-khāna, s. v. in: *The Encyclopedia of Islam: New Edition*, VII, 1993, S. 927–930.

12 Siehe dazu ebd., S. 361–373.

13 R. McCHESNEY, Four Sources on Shah Abbas's Building of Isfahan, in: *Muqarnas* 5 (1988), S. 103–134, hier S. 109–111; E. GALDIERI, Two Building Phases of the Time of Shāh Ābbās I in the Maydān-i Shāh of Isfahan, in: *East and West* NS 20/1–2 (1970), hier S. 66, fig. 2a–b, 4–5, 10–11. S. P. BLAKE, Half the World: The Social Architecture of Safavid Isfahan 1590–1722, Costa Mesa 1999, S. 18–23, S. 105, bezieht die Gründung auf das spätere Datum 1602–1603.

14 A. OLEARIUS, Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen und Persischen Reyse, Schleswig 1656 (Nachdruck Tübingen 1971), S. 559, sah die Uhr 1637, gab an, daß sie unter Ābbās I. von einem Engländer angebracht worden sei und bildete, ebd., nach S. 552, den Dachreiter auf dem Portal ab, in dem die Glocke hing. Weiter eingrenzend nun die Angabe von F. A. KOTOV, Of a Journey to the Kingdom of Persia, in: P. M. KEMP (Hg., Übers.), *Russian Travellers to India and Persia, Delhi* 1959, S. 1–42, hier S. 17–18, der Uhr und Kanonen 1624 in Isfahan sah. Erstere wurde von einem Russen erwartet. Vgl. RITTER, Das königliche Portal, S. 367–372.

15 RITTER, Malerei, S. 272–273. Das Festbild unterscheidet sich technisch in der Verwendung von Ölfarben und stilistisch mit der Darstellung von Europäern von den zwei anderen Wandbildern. Darunter fanden Restauratoren Spuren eines älteren Bildes.

16 RITTER, Das königliche Portal, S. 362–364, Taf. 5a. Spätere Übermalungen und Ergänzungen der Bilder sind stilistisch einer Renovierung des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben und dürften mit einer 1298/1880–1881 datierten Reparaturinschrift auf einem Fliesenband in der Portalnische (Lutfullāh Hunarfar, Gangīna-i āšār-i tāriḫ-i Iṣfahān, Isfahan 1965, S. 466–467) zu verbinden sein.

10 Zur baulichen Anlage, E. GALDIERI/R. ORAZI, Progetto di sistemazione del Maydān-i Shāh, Rom 1969, pl. 4; zum Kontext, M. ALEMI, I 'teatri' di Shah Abbas nella Persia del XVII secolo dai disegni inediti del diario di Pietro della Valle, in: E. GUIDONI (Hg.), *Il mondo islamico: Immagini e ricerche*, Mailand 1989 (Storia della città 46) und G. NECİPOĞLU, Framing the Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces, in: *Ars Orientalis* 23 (1993), S. 303–342, hier S. 305–312; dazu RITTER, Das königliche Portal, S. 358–360, Abb. 2.

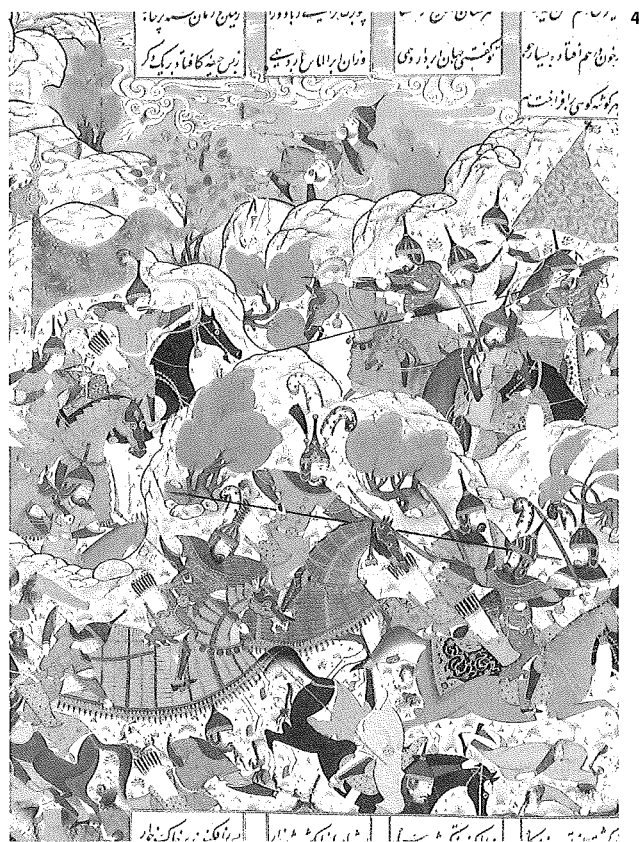
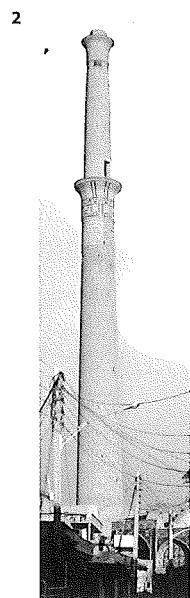
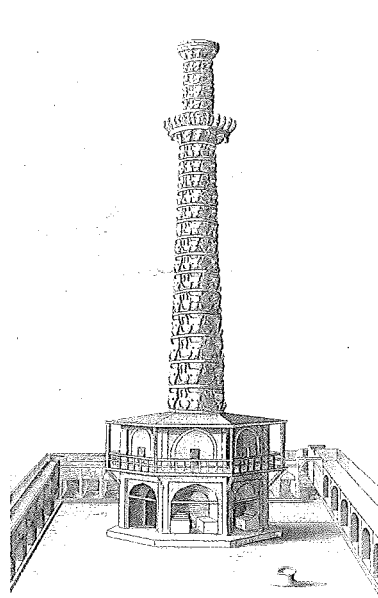


Abb. 3: Herat, Schädelturm des Timuriden Mirānšāh in einem Manuskript des *Zafarnāma* von Šaraf ad-Dīn Ali Yazdī 1546

Abb. 4: Jagdturm mit Schädeln und Geweihen von Wildtieren in Isfahan, 1501–76, Stich einer Ansicht um 1670 (Chardin 1735, II pl. 41)

Abb. 5: Isfahan, Minarett des 12. Jhdt. an der 'Alī-Moschee von 1522 (Foto Verf. 1996)

Abb. 6: Schlacht Timurs gegen den Mamlukensultan von Ägypten in einer Bilderhandschrift des *Zafarnāma* von 1529, Golestan Palace Library, Teheran



Abb. 7: Isfahan, Portalbau und Vorhof am Basar an der Nordseite des Königsplatzes (Maidān-i Naqš-e Ġahān), in der Portalnische an der Rückwand das Schlachtenbild, an der linken Seitenwand das Jagd-, an der rechten das Festbild (Foto Verf. 2006)



Abb. 8: Isfahan, Portal am Königsplatz, Jagdbild, Ecke rechts unten: Šahh Abbās I. mit Falke auf einem Schimmel (Foto Verf. 2005)

3. Die siegreiche Schlacht und ihre Inszenierungen

Auch die Identifizierung der Schlacht im Bild ist nicht selbstverständlich. Ein Berichterstatter des späten 17. Jahrhundert erklärte es als „une bataille donnée par Abas le Grand contre le Yuzbecs“.¹⁷ Dazu wäre an den Sieg von Ribāt-i Paryān bei Herat über ein usbekisches Heer unter Dīn Muḥammad Ḥān im Muḥarram 1007 / August 1598 zu denken.

Aus iranischer Sicht ließ sich diese Sieg als ein Markstein in der politisch motivierten und religiös unterfütterten Feindschaft zwischen den schiitischen Safawiden in Iran und den sunnitischen Šaibāniden des zentralasiatischen Transoxanien sehen. Dabei ging es letztlich um das politische Erbe Timurs und der Timuriden. Streitobjekt im engeren Sinne war die Grenzregion Ḥurāsān (Chorasan) mit den wichtigen Zentren Herat und Mašhad. Bereits der Begründer der Safawidenherrschaft, Schah Ismā‘il I. (reg. 1501–1524) hatte den Anspruch darauf militärisch durchgesetzt, doch war die Provinz immer wieder von usbekischen Raubzügen und Besetzungen betroffen. Mašhad war den Safawiden mit dem schiitischen Schrein des Grabes von Imām ‘Alī ar-Riżā als Pilgerort heilig und ein Ort, an dem sich Angehörige der Dynastie begraben ließen. In Herat (als Palast- und Gartenstadt ein Vorbild der neuen Residenz Isfahan) war ‘Abbās I. als Kronprinz Gouverneur gewesen. Der Sieg war insofern ein persönlicher Triumph, mit dem er aus dem Schatten der Berater trat und, wie mit der Verlegung der Residenz nach Isfahan, politische Eigenständigkeit als Herrscher demonstrieren konnte.¹⁸

3.a Das Schlachtenbild am Portal und seine Bildrhetorik

Das Schlachtenbild nimmt in dem Ensemble durch die Größe und die frontal ansichtige Lage an der Rückwand der Portalnische die Hauptrolle ein. Es hat mit ca. 9 m Breite und 9,50 m Höhe eine dreimal so große Fläche wie die Bilder der Seitenwände. Entlang der Mittelachse ist ein Achtel des Bildes zerstört.

Mit einer enormen Zahl von Figuren (um die 230 in den erhaltenen Partien) und in einer Vielzahl von Einzelszenen sind der Ablauf und die Dramatik einer großen Schlacht dargestellt. Der Maler zeigt das Geschehen in einer welligen Landschaft, die oben von Bergen und Bäumen abgeschlossen wird. Dargestellt wird der Moment, da eine Partei die Überhand gewinnt, und die andere sich zur Flucht wendet. Am linken Bildrand ist das Heer der siegreichen Partei aufgestellt. Von dieser Seite geht der Angriff aus. Die andere Partei ist an den rechten Bildrand gedrängt, die rechte Bildhälfte vom Kampf dominiert (Abb. 9–10).

Die Komposition teilt das Geschehen in einen Bilderbogen mehrerer Abschnitte mit unterschiedlichen, teils aufeinander folgenden Episoden. Der Grundaufbau besteht aus drei waagerechten Streifen mit unterschiedlichen Themen. Innerhalb der Streifen gliedert sich das Geschehen in Abschnitte.

Das Bild muss dem zeitgenössischen Betrachter ohne erklärende Inschrift verständlich gewesen sein. Zwei entscheidende Ereignisse der Schlacht von 1598, die die Chroniken berichten (siehe 3.b), scheinen erkennbar. Die safawidische Vorhut schlug die usbekische Vorausabteilung in die Flucht und stieß bis zum gegnerischen Hauptheer vor¹⁹ – das geschieht in der rechten Bildhälfte oben im mittleren Streifen (Abb. 10). Scheinbar stehen sich zwei gegnerische Gruppen gegenüber. Tatsächlich fliehen die Reiter der linken Gruppe vor dem Angreifer hinter ihnen. Sie blicken erschrocken zurück und zielen auf die Verfolger. Das usbekische Heer rechts ahnt noch nichts. Die rot gekleidete Figur in der Mitte zwischen den beiden Gruppen ist ein Bote, der erregt mit der Linken nach hinten weist, während sein Gegenüber die rechte Hand im Fragegestus erhebt (Abb. 12).

Zweitens versuchte laut den Chroniken der usbekische Feldherr mit einer kleinen Gruppe bis zum safawidischen Zentrum vorzudringen und traf fast auf den Schah. Dessen Leute wollten schon fliehen, doch ‘Abbās I. befahl den Kampf. Ein safawidischer General verletzte den usbekischen Anführer mit einer Lanze, und unter Führung des Schahs wurden die Usbeken in die Flucht geschlagen.²⁰ Diese Szenen scheinen von den großen Figuren links unten geschildert zu werden (Abb. 9): Einige safawidische Reiter, die bereits abziehen, wenden sich zögernd um, andere greifen schon an. In der Gegnerfigur, die ein gepanzertes Pferd reitet, ist der Anführer zu sehen, den ein Lanzenstich verletzt.

Sieger und Besiegte unterscheiden sich in der Kopfbedeckung, dem Gesichtstypus und der Barttracht. Die Figuren der siegreichen Partei tragen Turbane aus bunt gemustertem Stoff mit aufgesteckter Feder, haben einen buschigen Schnurrbart und ein rasiertes Kinn – Merkmale in Miniaturen der Zeit ‘Abbās’ I., die Iraner kennzeichnen (Abb. 11). Dagegen tragen die Gegner in der rechten Hälfte weiße Turbane, einige eine flache Kappe mit Krempe oder einen Helm. Fast alle haben einen dünnen, nach unten gebogenen Schnurrbart und einen spitzen Kinnbart, der sich bis zum Haaransatz fortsetzen kann – eine Barttracht, die in Bildern des 17. Jahrhundert Usbeken meint (Abb. 12).

Die Gesichtstypen sind innerhalb der beiden Parteien weiter differenziert. Sie sind als unterschiedliche Ethnien oder tribale Gruppen der jeweiligen Heere zu verstehen. So sind die turko-mongolisch erscheinenden Gesichter am deutlichsten in den Köpfen der Schädelhaufen zu Füßen der Sieger (Abb. 11). Die anhand des Gesichtstypus auszumachende Differenz der Besiegten wird damit im Bild dort am klarsten, wo die Unterlegenheit am drastischsten gezeigt wird.

Auch ein religiöser Unterschied wird eingesetzt. In der Fahne eines weit vorgehenden Angreifers kennzeichnet die Anrufung „yā ‘Alī (oh ‘Alī)“ die schiitischen Safawiden und hebt sie von den Gegnern mit schriftlosen Fahnen ab (Abb. 10). Die Usbeken waren Sunniten und damit aus Sicht der Schia als ungläubig zu qualifizieren. Darin lag eine wichtige Voraussetzung, um einen legitimen Krieg führen zu können. Der safawidische Herrscher verstand sich als Nachkomme der zwölfschitischen Imame, die von dem in der Fahne angerufenen Kalifen und Schwiegersohn

¹⁷ CHARDIN, *Voyages en Perse*, II, S. 27; er war ab 1666 in Isfahan.

¹⁸ Vgl. R. SAVORY, *Iran under the Safavids*, Cambridge 1980, S. 83–84; RÖMER, *Persien*, S. 316.

¹⁹ ISKANDAR BAIG MUNŠI (Hg., übers. R. SAVORY), *History of Shah ‘Abbās the Great*, 2 Bde., Boulder 1978, S. 762.

²⁰ Ebd., S. 763–764.

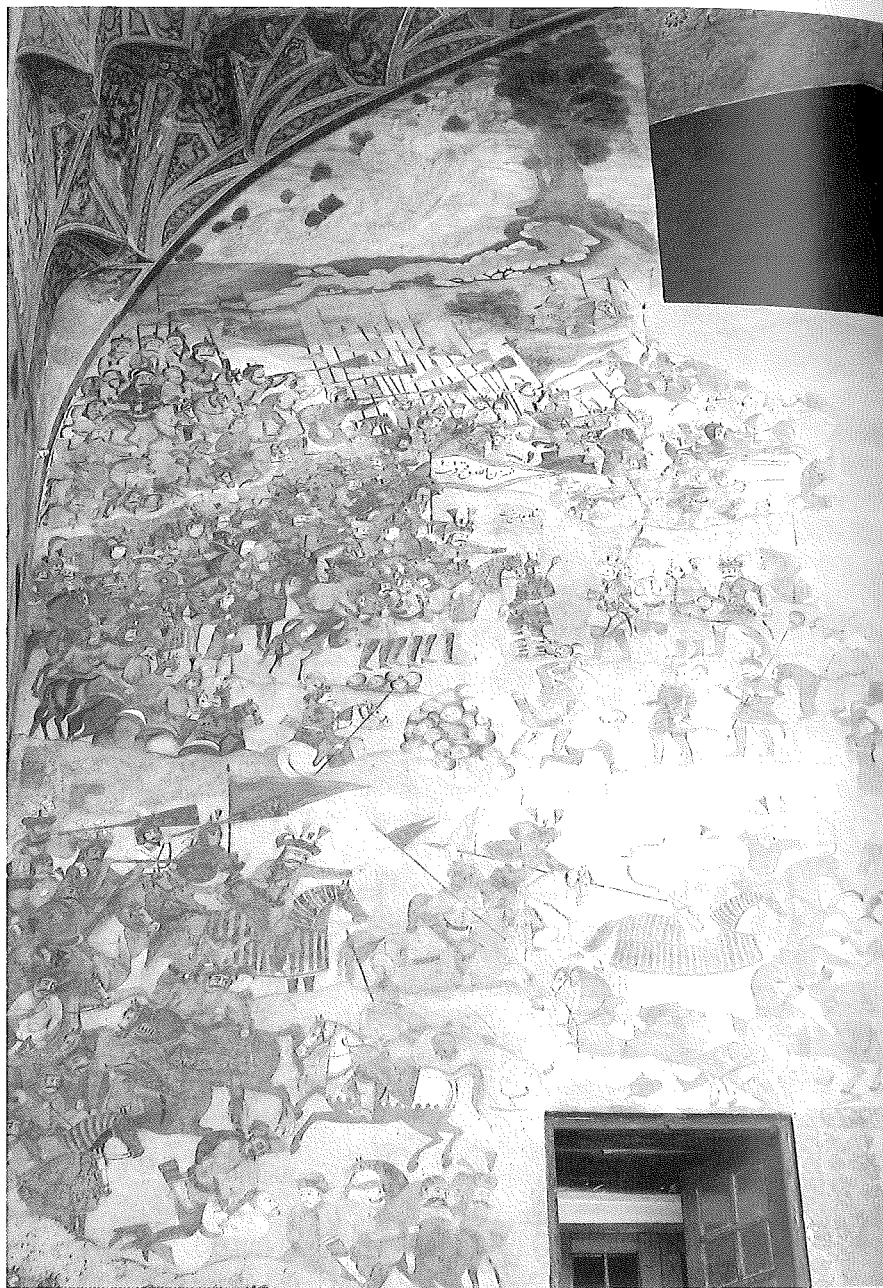


Abb. 9: Isfahan, Portalbau am Königsplatz, Schlachtenbild, linke Hälfte (Foto Verf. 2006)



Abb. 10: Schlachtenbild, rechte Hälfte (Foto Verf. 2006)

des Propheten 'Alī abstammten, wie auch die Chronisten der Zeit von 'Abbās I. unterstrichen.²¹ Im Bild macht das seine Partei zum rechtmäßigen und von Gott begünstigten Sieger. Das zeigt der Schlachtruf auf der großen Fahne über dem Kopf des Herrschers (Abb. 9): „Naṣr min Allāh wa faṭḥ qarīb (Beistand von Gott und ein naher Sieg)“, ein Teil des Koranverses 61:13.

Militärische Ordnung und eine Gliederung in unterschiedliche Truppenteile kennzeichnen die Partei der Sieger. Das safawidische Heer wird überlegen und in geordneter Aufstellung, der Herrscher als Strategie und Organisator gezeigt. Er steht an der Spitze eines Heeres, das in Zentrum und Flügel und in Abteilungen unterschiedlicher Aufgaben, Bogenreiter, Musketiere und Infanterie gegliedert ist. Sie waren ein Ergebnis der Militärreformen, die 'Abbās I. gegen erheblichen Widerstand durchgesetzt hatte und deren Bedeutung von seinem Chronisten Iskandar Baig betont wurde.²²

Dagegen ist der Gegner auf der Flucht, in Verwirrung und an den rechten Bildrand gedrängt. Er ist aber doch insofern ebenbürtig, als einige wenige Szenen zeigen, dass auch der Sieger einstecken musste. Am unteren Bildrand helfen zwei safawidische Kämpfer vorsichtig einer Figur aufs Pferd, deren Hände nicht gefesselt sind: anscheinend ein verwundeter Kamerad (Abb. 14). Doch nur die Gegner werden von der Waffe verletzt und getötet, hingerichtet. Als eine zentrale Szene wird im mittleren Bildstreifen die Vorführung und Hinrichtung von Gefangenen geschildert (Abb. 11). Szenen der Gefangennahme und Plünderung finden am unteren Bildrand unter dem Kampfgeschehen statt (Abb. 13). Eine humoristische, aber für den Gegner demütigende Szene fehlt nicht: Unten rechts zieht ein safawidischer Kämpfer einen Kontrahenten, der schon die Kopfbedeckung verloren hat, am Bart vom Pferd (Abb. 14).

Die Figur des safawidischen Herrschers als Feldherr scheint mehrfach vorzukommen (Abb. 9). Er ist im Reiter auf einem gepanzertem Pferd zu erkennen, der mit ausgestrecktem linken Arm einen Befehl gibt, als einziger einen Turban mit dreifachem Schmuck trägt und von der großen Fahne mit koranischem Schlachtruf hervorgehoben wird. Der gleiche Gesichtstypus kennzeichnet in Miniaturen Schah 'Abbās I.²³ Die Figur erscheint in der linken Bildhälfte im unteren und im oberen Teil jeweils an der Spitze einer Formation. Die Beischrift „Šāh 'Abbās-i buzurğ (Schah 'Abbās der Große)“ an der oberen Figur ist eine Bestätigung, die mit dem Epitheton „der Große“ aber erst nach dessen Herrschaftszeit angebracht worden sein kann.

Der Bewegungsrichtung der siegreichen Partei von links nach rechts bzw. die Platzierung der Parteien in der linken und rechten Bildhälfte haben mehrere Aspekte. Als formales Mittel trägt die Richtung zur Dynamisierung des Bildgeschehens bei, da sie entgegen der gewohnten Leserichtung der arabischen Schrift (von rechts nach links) läuft, sofern man zugrunde legt, dass diese auf das Betrachten eines Bildes übertragen wurde. Mit der Lage des Portals an der Nordseite des Platzes spiegelt

bei normaler frontaler Betrachtung die Position der linken und rechten Bildhälfte die Geographie: der safawidische Iran im Westen und das usbekische Transoxanien im Osten. Zugleich sind in der Gesamtanlage des Platzes die siegreichen Safawiden links auf den Palast an der gleichen Seite zu beziehen. Dagegen sind die unterlegenen Gegner rechts potentiell mit jedem von außen kommenden Besucher zu assoziieren, denn der Zugang zum Platz von der Stadt lief von Nordosten, also rechts vom Betrachter, vor das Portal.²⁴

Die ferne Landschaft oben im Bild spiegelt allegorisch den Ausgang des Kampfes. Das entspricht einer Erzähltradition der Buchmalerei, in der die Natur das Bildgeschehen kommentiert. In der linken Bildhälfte, über der Partei des Siegers, entspringt am Fuß des Baumes ein Wasserlauf, der in eine fruchtbare grüne Ebene führt. Rechts überwiegt die kahle Felsenlandschaft. Hier neigt der Baum, an den Bildrand gedrängt, den Wipfel – so wie darunter die zurückweichenden Verlierer die Banner und Fanfaren senken (Abb. 9–10).

3.b Weitere Medien: Chronik, Fest, Schaukampf

Dem Sieg im Wandbild des Portalbaus wurde am Hof schon unter 'Abbās I. vor dem Hintergrund des alten safawidisch-usbekischen Antagonismus hohe Bedeutung zugemessen. Das für die Nachwirkung vielleicht wichtigste Medium war das geschriebene Wort. Gleich im Jahr des Ereignisses entstand das Werk „Die erhabenen Siege (*Futūḥāt-i humāyūn*)“ des Siyāqī-Nizām, das sich mit dem siegreichen Feldzug und der safawidisch-usbekischen Vorgeschichte befasst. Der Autor bekleidete eine Position in der Administration der Provinz Fārs und nahm wahrscheinlich in Begleitung des Gouverneurs Allāhwirdī Ḥān am Feldzug teil, dem der Text gewidmet ist.²⁵ Breiten Raum nahm die Schilderung der Schlacht auch in der Gesamtdarstellung der Herrschaft von 'Abbās I. durch seinen Hofchronisten Iskandar Baig Munšī in der „Weltschmückenden Geschichte des 'Abbās (*Tārīḥ-i 'ālam-Ārā-i 'Abbāsī*)“ ein.²⁶

Zwei weitere Medien der zeitgenössischen Inszenierung lassen sich nennen. Das erste unmittelbar nach dem Sieg war die Feier. Im eroberten Herat fanden Polo- und Reiterspiele statt, und anschließend begab sich der Schah auf eine groß angelegte Jagd.²⁷ Eine britische Gesandtschaft erlebte einen triumphalen Einzug bei der Rückkehr in die alte Residenzstadt Qazwīn. Er führte auf den Platz vor dem Palast, auf dem wiederum Polo- und Reiterspiele abgehalten wurden. Der Basar wurde geschmückt und mit Schätzen ausgestattet und dort mehrere Tage gefeiert.²⁸

21 A. J. NEWMAN, *Safavid Iran: Rebirth of a Persian Empire*, London 2006, S. 69.

22 Ebd., S. 52.

23 Vgl. E. GRUBE/E. SIMS, *The Representation of Shāh 'Abbās I*, in: M. BERNARDINI et al. (Hg.), *L'arco di fango che rubò la luce alle stele. Studi in onore di Eugenio Galdieri*, Lugano 1995, S. 177–208; die Wandbilder des Portals am Königsplatz sind darin unerwähnt.

24 Von rechts durch die Arkaden oder durch das Tor des Basars, der in seinem nördlichen Zugang ebenfalls nach Nordosten an die Stadt angebunden war; RITTER, *Das königliche Portal*, S. 375, Abb. 2.

25 C. ADLE (Hg., Übers.), *SIYĀQI-NEZĀM, Fotuḥāt-e homāyūn „Les Victoires Augustes“ 1007/1598; Relation des événements de la Perse et du Turkestan à l'extrême fin du XVIIe s.*, Dissertation Paris 1976; zum Verfasser, ebd., S. 138–141. Zu diesem Teilwerk einer unvollendeten Geschichte der frühen Herrschaft von 'Abbās I.: Sholeh A. Quinn, *Historical Writing During the Reign of Shah Abbas*, Salt Lake City 2000, S. 20.

26 ISKANDAR BAIG MUNŠI, *Tārīḥ-i 'ālam-Ārā-i 'Abbāsī, ĪRAG Afšār* (Hg.), 2 Bde., Teheran 1955; ISKANDAR BAIG, *History*, 2 Bde.

27 SIYĀQI-NIZĀM, *Les Victoires Augustes*, S. 476–478; S. 483–484; ISKANDAR BAIG, *History*, S. 770–771.

28 A. PINCON, *The Relation of a Journey Taken to Persia in the Years 1598–1599 [1651]*, in: E. DENISON ROSS (Hg.),

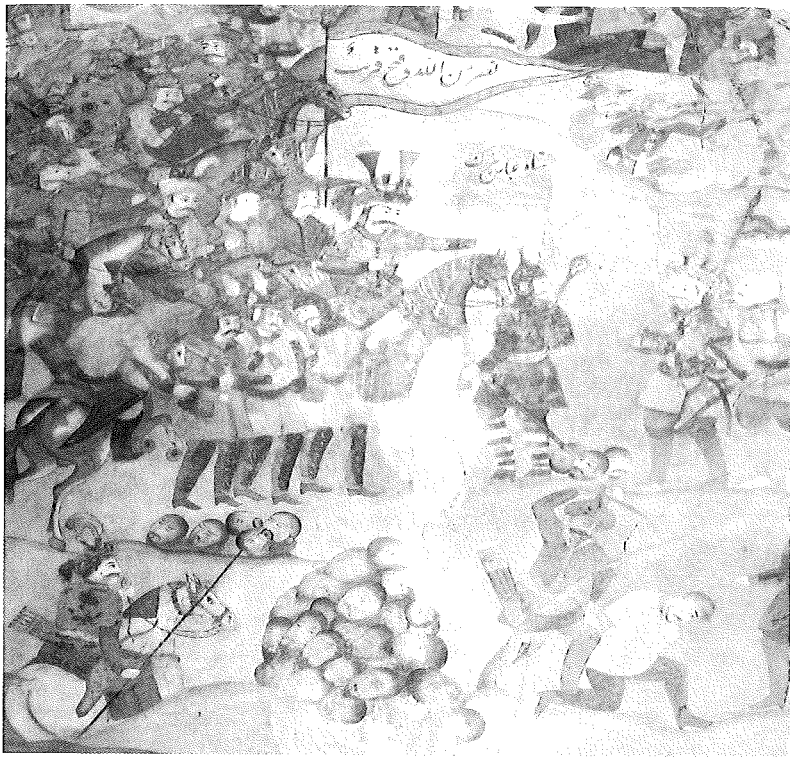


Abb. 11: Isfahan, Portal am Königsplatz, Schlachtenbild, Mitte links: Shah Abbās I. unter einer großen Fahne mit Schlachtruf an der Spitze des safawidischen Heeres, Vorführung von Gefangenen, Hinrichtung und Schädelpyramide (Foto Verf. 2006)



Abb. 12: Schlachtenbild, Mitte rechts oben, Anführer der unterliegenden Partei und ein Bote (Foto Verf. 2006)



Abb. 13: Schlachtenbild, unten links: Plünderung von Gegnern (Foto Verf. 2006)



Abb. 14: Schlachtenbild, unten rechts: ein Gegner ohne Kopfbedeckung wird am Bart vom Pferd gezogen, Hilfe für Verletzte (Foto Verf. 2006)

Eine weitere Möglichkeit waren theatralische Schaukämpfe. Solche Veranschaulichungen safawidisch-usbekischer Feindschaft fanden auf dem Königsplatz in Isfahan (Abb. 1) schon vor dem Sieg von 1598 statt. Sie erinnerten an den alten Erfolg von Schah Ismā'il I. und nahmen den neuen Feldzug vorweg. Ein Chronist berichtete für das Jahr 1004/1595, dass vier Burgen in den Ecken des Platzes errichtet wurden. Als safawidische Truppen und als Usbeken ausgestaffte Figuren spielten Kämpfe einschließlich des Abfeuerns von Kanonen und Musketen. Den spektakulären Schluss bildete das Niederbrennen der Burgen.²⁹

4. ‚Bāb-i naṣr wa fath‘ und *res gestae*? Das Portal als Monument

Der Portalbau mit dem Vorhof an der Nordseite des Königsplatzes in Isfahan war nicht nur Tor zum Basar, sondern zentraler Zugangsort zum Platz und Palastbezirk. Die Funktion als Ort herrscherlicher Repräsentation stand in einer Tradition des Portals als ikonographisch bedeutsames Element und Machtzeichen der Palastarchitektur im islamischen Westasien. Sie reichte von den aufwendigen Portalbauten frühislamischer Paläste und Residenzbauten³⁰ bis zum „Herrscherlichen Tor (Bāb-i Humāyūn)“ des Topkapı-Palastes im osmanischen Istanbul, dessen Bauinschrift (1478) die Parallele zum Tor des Paradieses zieht.³¹

Das Portal bot insofern einen herrscherlichen Rahmen, in den am Portalbau in Isfahan Anfang des 17. Jahrhundert eine spezifische und, wie es scheint, neue Funktion als Monument der Darstellung und Erinnerung safawidischer Siege gesetzt wurde. Das ist zu unterscheiden von militärischen Motiven an mittelalterlichen Stadttoren, etwa die in Steinrelief dargestellten Schilde, Schwerter und Rammböcke am „Bāb an-Naṣr (Tor des Sieges)“ und am „Bāb al-Futūḥ (Tor der Eroberungen)“ im fatimidischen Kairo des 11. Jahrhundert, die als Zeichen der Abwehr und Stärke zu deuten sind.³² Das Portal des Topkapı-Palastes zeigte an den Wänden des Durchgangs Steinreliefs mit Waffen, die an Trophäen erinnern, nach einer Ansicht aber vielmehr als Mahnung an das Verbot von Waffen im friedlichen Palastbezirk zu sehen sind.³³

Ausgesprochen wird die Siegesthematik am Isfahaner Portal durch die für den Betrachter leicht lesbare Inschrift des Schlachtrufes auf der Fahne über dem safawidischen Feldherren im Wandbild (Abb. 11). Die zwei Schlüsselwörter ‚naṣr‘ in der Bedeutung ‚Sieg‘ und ‚fath‘ als ‚Eroberung‘ würden gut eine Benennung des Portals

und der dort erinnerbaren Ereignisse abgeben: den Sieg über die Usbeken und die Eroberung von Hormuz.

Das Triptychon der Wandbilder am Portal zeigt die drei wichtigsten Themen iranischer Herrscherikonographie: Kampf, Jagd, Fest. Jenseits generischer Thematik haben sie einen ereignisspezifischen Sinn: Jagd und Fest zu Seiten des Schlachtenbildes lassen sich als bildliche Siegesfeier analog den erwähnten realen Feiern nach der Schlacht sehen. Bezüge verweisen vom Jagd- auf das Schlachtenbild: Rechts unten wendet sich die auf einem Pferd sitzende Figur von Schah ʿAbbās I., den der Gesichtstypus³⁴ und der königliche Falke kennzeichnen, vom Jagdgeschehen ab und blickt aus dem Bild zurück auf die Schlacht (Abb. 8).

Uhr und Glocke aus dem portugiesischen Hormuz sind Spolien, und die Frage lautet, ob es sich lediglich um wieder verwendetes Beutegut mit praktischer Funktion in einem neuen baulichen Zusammenhang handelt. Ein Trophäencharakter ist für sie allein nicht offenkundig. Er ergibt sich aus der Siegesthematik des Schlachtenbildes und aus dem überlieferten Zusammenhang mit den portugiesischen Kanonen auf dem Platz vor dem Palastportal. Eine militärische Konnotation hatte auch die Musikkapelle in den Galerien.

Das Schlachtenbild ist mit einem in zeitgenössischer und späterer Wertung wichtigen Erfolg von Schah ʿAbbās I. verbunden. Er war auch für seinen General und Gouverneur Allāhwirdī Ḥān (st. 1613) von Bedeutung; kaum von ungefähr widmete ihm der Historiker Siyāqī-Niẓām die Geschichte des Feldzuges. Uhr und Glocke kamen dagegen aus einem Sieg, den nicht der Schah persönlich, sondern Imām Qulī Ḥān (st. 1633) errang, Sohn jenes Allāhwirdī Ḥān und sein Nachfolger als Gouverneur der Provinz Fārs. Wohl in seinem Auftrag wurde die Eroberung vom Literaten Qadrī als „Buch von Hormuz (Ġarūnnāma)“ in Verse gesetzt.³⁵ Dass am Portal gerade diese beiden Ereignisse in einen Zusammenhang gebracht wurden, mag kein Zufall sein, sondern darauf deuten, dass Vater und Sohn sukzessive an der Entstehung beteiligt waren oder zur Zeit des Sohnes die Wandbilder zusammen mit Uhr und Glocke angebracht wurden.

Für die Deutung ergeben sich Unsicherheiten aus dem weiten Datierungszeitraum des Schlachtenbildes und der ungewissen ursprünglichen Gestalt des Festbildes. Mit einer späten Entstehung wäre das Schlachtenbild ähnlich den historischen Audienzbildern des nach 1647 errichteten Palastes Čihil Sutūn in Isfahan, deren Thema als die Macht safawidischer Herrschaft gegenüber den östlichen Nachbarn, usbekischen Šaibāniden und indischen Moguln gedeutet wurde³⁶, als legitimierender Rückblick auf Taten einer bedeutenden Herrscherpersönlichkeit und ein zentrales Ereignis safawidischer Geschichte zu verstehen.

Doch wäre der Bezug der Wandbilder auf die Person ʿAbbās I. (Abb. 8 und 11) an einem Bau, den er hatte errichten lassen, damit zu erklären, dass sie vor seinem Tod 1629 entstanden. Mit dieser Möglichkeit stünden sie in der Tradition der

Sir Anthony Sherley and His Persian Adventures: Including Some Contemporary Narratives, London 1933, S. 137–174, hier S. 154–157; G. MANWARING, A True Discourse of Sir Anthony Sherley's Travel into Persia, in: ebd., S. 175–227, hier S. 204–207.

²⁹ MCCHESENEY, Four Sources, S. 108.

³⁰ Vgl. Beispiele in K. A. C. CRESWELL/J. W. ALLAN, A Short Account of Early Muslim Architecture, Aldershot 1989. Über dem Portal der Audienzhalle des Residenzbaus von Ḥirbat al-Maḡḡar bei Jericho stand eine Figur, die als Darstellung des herrschenden Umayyadenkalifen interpretiert wird, ebd., fig. 103–104.

³¹ G. NECİPOĞLU, Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Cambridge Ma. 1991, S. 36.

³² D. BEHRENS-ABOUSEIF, Islamic Architecture in Cairo: An Introduction (Studies in Islamic Art and Architecture, Supplements to Muqarnas 3), Leiden 1989, S. 68–69.

³³ NECİPOĞLU, Architecture, S. 37.

³⁴ Anm. 23.

³⁵ Vgl. S. BABAIE et al., Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran, London 2004, S. 120.

³⁶ DIES., Shah Abbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings, in: Muqarnas 11 (1994), S. 125–141.

bildlichen *res gestae* in den Wandmalereien der Paläste Timurs. Bezüge auf timuridische Beispiele in der Zeit 'Abbās' I. sind in der Architektur und Malerei vermerkt worden.³⁷ Am Portal selbst folgt die Verwendung einer großen mechanischen Uhr. Beispielen der Timuridenherrscher Ḥusain Bāiqāra in Herat (reg. 1470–1506) und Aḥmad Gurkānī in Samarqand (reg. 1469–1494), die solche Uhren in Westasien einführen.³⁸ Ein politischer Rückbezug auf Timur als Teil einer imperialen Ideologie begann unter 'Abbās I.³⁹

Mit dem öffentlichen Raum der Inszenierung am Platz unterschieden sich diese Wandbilder in einem wesentlichen Punkt von Wandmalereien gleicher Themen in Palästen. Das Portal wurde damit zu einem Monument, das sich an das allgemeine Publikum wendet. Der Königsplatz lag im Palastbezirk der Stadt, aber er war meist frei zugänglich, das Portal mit den Bildern, der Uhr und Glocke allen und nicht wie im halböffentlichen oder privaten Palast nur einer Elite sichtbar. Die Bilder boten einen Blick in eine Welt und in Ereignisse, die der größte Teil der Bevölkerung nur ausnahmsweise real sah. Sie visualisierten und feierten, was in Texten verbreitet und auf dem Platz in Schaukämpfen thematisiert wurde. Das Portal scheint so wie die Trophäentürme im Rahmen des Idealtypischen zu bleiben. Die spätere Erinnerung blieb Aufgabe der Überlieferung außerhalb der formalen Inszenierung.

37 Die Hofmoschee an der anderen Seite des Platzes hat im Grundrißschema die Große Moschee in Samarqand (Masǧid-i Bibī Ḥānum) zum Vorbild: L. GOLOMBEK, *Anatomy of a Mosque – the Masǧid-i Shāh of Isfahān*, in: C. J. ADAMS (Hg.), *Iranian Civilization and Culture: Essays in Honor of the 2500th Anniversary of the Founding of the Persian Empire*, Montréal 1972, S. 5–14.

38 RITTER, *Das königliche Portal*, S. 371.

39 M. SZUPPE, *L'évolution de l'image de Timour et des Timourides dans l'historiographie safavide, XVIe–XVIIIe siècles*, in: DIES. (Hg.), *L'héritage timouride: Iran – Asie centrale – Inde; XVe–XVIIIe siècles*, (Cahiers d'Asie centrale 3–4), Aix-en-Provence 1997, S. 313–331, hier S. 324–326. Quinn 2000, S. 49–50, 89.

Das Schlachtenbild als Medium der Siegespropaganda

Grundsätzlich kann die Schlachtenmalerei in zwei große Gruppen geteilt werden: die historischen Ereignisbilder und die militärische Genremalerei. Das historische Ereignisbild dient immer einem propagandistischen Zweck. Die „glorifizierende Schlachtendarstellung“ mit ihrer Betonung der großfigurigen Komposition wurde vor allem für ein nichtmilitärisches Publikum geschaffen. Die glorifizierenden Schlachtengemälde strichen besonders die Person des Feldherrn heraus, dabei konnte der Künstler die Schlacht zum bloßen Hintergrund für ein Feldherrenportrait verkümmern lassen. Die dargestellten Siege sind oft mehr aufgrund ihres Prestigegewinns als aufgrund ihrer militärischen Bedeutung ausgewählt. So hatte jeder Sieg, den der Auftraggeber in einer Serie von Schlachtenbildern darstellen ließ, eine bestimmte Bedeutung, die den Betrachtern mitgeteilt werden sollte. Propaganda dient aber immer auch zur Verfälschung von Tatsachen. Hier klingt eine Eigenheit vieler glorifizierender Schlachtenbilder an. Je fragwürdiger ein Sieg von seiner militärischen Seite war, umso stärker musste er propagandistisch gefeiert werden.¹

Eine der größten Serien von glorifizierenden Schlachtenbildern des Barock befand sich ursprünglich im Palast von Buen Retiro in Madrid im Salon de los Reinos und ist heute im Prado ausgestellt. Die Ausstattung des Schlosses, insbesondere die des Thronsaales, war offenbar nach einem machtpolitischen Konzept ausgerichtet, die Größe und Macht Spaniens sollte wenigstens hier aufrechterhalten werden. Das Programm der Schlachtenbilderserie wurde vom allmächtigen Minister, dem Conde Duque de Olivarez (1587–1645), unter Mithilfe des Zeichenlehrers des Königs, Maino (1570–1649), entworfen. Olivarez bestimmte die Auswahl der dargestellten Schlachten, Maino und Velazquez (1599–1660) die Künstler. Fünf Bilder wurden den beiden Italienern Eugenio Caxes (1577–1642) und Vincencio Carducho (1578–1638) übertragen, mit zwei Gemälden wurde Jose Leonardo (1600–1656) und Felix Castello (1602–1656) beauftragt, und je eines malte Antonio Pereda (1608–1678) und Juan de Corte (1597–1660). Fünf der zwölf Siege fanden im Jahr 1625 statt, so die Eroberung von Breda, die Vertreibung der Holländer aus Bahia, die Rettung von Genua, der Sieg bei Cadix und die Vertreibung der Holländer aus Puerto Rico.² Zwei Siege gehören in das Jahr 1633, in dem die Schlachtenbilderserie in Auftrag gegeben wurde, nämlich die Rückeroberung der Antilleninsel S. Martin und die Eroberung von Breisach.

1 M. PFAFFENBICHLER, *Das Barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Wien 1996, S. 37–110, hier S. 37.

2 J. J. LUNA FERNANDEZ, *Der Salon de Reinos de Buen Retiro Palasts in Madrid*, in: K. BUSSMANN/H. SCHILLING (Hg.), *1648 Krieg und Frieden in Europa*, Kunst und Kultur, Bd. II., Münster 1998, S. 121–130, hier S. 121ff.